



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2016

Adultes mais pas trop - Adoleszenz und Verwandlung in Romans d'ados

Petratis, Marian

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-131086>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Petratis, Marian (2016). Adultes mais pas trop - Adoleszenz und Verwandlung in Romans d'ados. Cinema, 61:26-37.

MARIAN PETRAITIS

«ADULTES MAIS PAS TROP» — ADOLESCENZ UND VERWANDLUNG IN *ROMANS D'ADOS*

Es beginnt mit Bildern eines Castings. Die Detailaufnahme zweier wacher, suchender Kinderaugen, kurz darauf ein kurzer Hinweis zum Zeitpunkt und darüber, wo wir uns befinden: April 2002, Yverdon-les-Bains, eine Provinzstadt nahe Lausanne. Dann stellen sich sieben Kinder im Alter von zwölf Jahren der Kamera vor: Jordann betont in abgeklärtem Tonfall, dass er zwei Schwestern habe, er aber sei der grosse Bruder. Zusammen leben sie bei der Mutter, ihren Vater sähen sie nur in den Ferien, genug der Information: «Voilà.» Eine Frage beschäftigt ihn dann doch noch: «Vous venez filmer à l'école, aussi?» Virginie stellt sich hastig, aber mit klarer Stimme und offenem Blick vor: Sie sei rot haarig, dafür werde sie in der Schule oft gehänselt und sei deshalb unbeliebt. Pfarrerstochter Aurélie strahlt und nennt pflichtbewusst Wohnadresse und Alter. Thys zählt mit heiserer, aber begeisterter Stimme seine Berufswünsche auf: Koch will er werden und Sänger, oder aber Archäologe. Mélanie wiederum lächelt verschmitzt in die Kamera und gibt zu Protokoll, dass sie Single bleiben möchte. An den Strand gehe sie gern, mit den Jungs flirten. Xaviers Stimme wird gleich mit den ersten Worten brüchig, Tränen schiessen ihm in die Augen und seine Wangen färben sich rot: «Je pleure souvent!» Warum, wisse er nicht, es gehe einfach wieder vorbei. Aber lustig sei er! Eine Aussage, mit der er sich wie auch die Fragenden zum Lachen bringt. Rachel wiederum hält mit forderndem Blick ein Plädoyer für Kinder in der Schweiz; die würden ja nie befragt, da könne doch keiner wissen, wie es wirklich ist.

Vieles von dem, was die sieben Kinder schon beim Casting in kurzen Worten anklingen lassen, zieht sich thematisch durch die vierteilige Langzeitdokumentation *Romans d'ados* (Béatrice Bakhti, CH 2010): die Beziehung zu und vor allem die Kämpfe mit den Eltern, Ablösungsprozesse von der Familie,

neu entstehende Freund- und Feindschaften, Vorstellungen von der ersten Liebe, Ängste und Wünsche für die private und berufliche Zukunft; die Suche der Jugendlichen nach ihrem Platz im Leben und in der Gesellschaft. In 406 Filminuten, verteilt auf vier Filme, durchlaufen die sieben Jungs und Mädchen die Adoleszenz mit ihren Stolpersteinen, schauen die Filme ihnen bei den «inneren und äusseren Häutungen des Erwachsenwerdens»¹ bis zu ihrer Volljährigkeit im Jahr 2008 zu, wie Martin Walder in seiner NZZ-Besprechung der Filme treffend bemerkt. Sieben kleine Bildungsromane aus dem Westschweizer Alltag erzählen die *Romans d'ados* und lassen uns im Medium Film dabei zuschauen, wie sich Kinder in Erwachsene verwandeln. Wie aber macht ein dokumentarisches Langzeitprojekt diese Verwandlung sichtbar, wie geben die Filme den Zuschauern/-innen einen Einblick in die sich verändernden Lebenswelten der sieben *ados*? Und welche Rolle spielt die Langzeitigkeit als Formkriterium für diese Sichtbarmachung?

Leben und Film

Die Frage nach der Darstellbarkeit des Lebens, die dabei mitschwingt, scheint schon in ihrer Anlage gefährlich rhetorisch. Erst recht, wenn man etwas so Vages wie «das Leben» als dasjenige heranzieht, was sich in den Filmen wiederfinden soll. Ein Projekt wie *Romans d'ados* nach der Abbildbarkeit «des Lebens» zu befragen, scheint also ein reichlich diffuses Unterfangen zu sein. Präziser ist da schon die Frage, welchen Zugang ein solches Langzeitprojekt wählt, um sich den Lebenswelten und das bedeutet vor allem dem jugendlichen Alltag der sieben Heranwachsenden zu nähern. Mit einem Blick auf die formale Gestaltung von *Romans d'ados* fällt zunächst die eher konventionelle und reduzierte Verwendung der filmischen Mittel auf. Die Handkamera versucht den Protagonisten bei ihren Tagessabläufen zu folgen, die zunächst noch ritualisiert und klar strukturiert erscheinen. Auffallend häufig wohnt die Kamera zu Beginn des Projektes dem Alltag in den elterlichen vier Wänden bei, changiert gemeinsam mit den Protagonisten zwischen Kinder-, Ess- und Wohnzimmer, zeigt sie meist beim Gespräch – und immer häufiger beim Streit – mit den Eltern. Zunächst sichtlich um zurückhaltende Beobachtung bemüht – ein Voice-Over fehlt gänzlich, Bakhti greift nur als Befragende in Interviews ein – schaut die Kamera beim täglichen Treiben zu. Die Wohnungen verlassen die Filme mit ihren Protagonisten zunächst nur selten, etwa beim sonntäglichen Familienausflug oder auf dem Weg zur Schule und in die Klassenzimmer. Erst als die Protagonisten allmählich aus ihren Kinderrollen herauswachsen, dem elterlichen Zuhause häufiger den Rücken kehren, begleitet die Kamera die Teenager vermehrt an

andere Alltagsorte. Hierbei gibt sie mal Einblicke in die Leere und Langeweile eines Lebens in der Kleinstadt, wenn etwa Xavier und sein Freund ziellos durch die Innenstadt schlendern oder vor dem Bahnhof herumlungern, mal schaut sie Mélanies schüchternen Annäherungen bei nächtlichen Parkplatztreffen mit den älteren Jungs des Nachbardorfes zu, mal den Diskobesuchen der frisch verliebten Aurélie, mal Virginie bei einer ihren zahlreichen und meist erfolglosen Jobhospitanzen. Je mehr sich die Tagesabläufe aus den Kinderzimmern nach draussen, in die zumeist vor fremden Blicken abgeriegelten Freundeskreise der Jugendlichen verlagern, desto schwerer wird es, über direkte Beobachtung an die Lebenswelten anzuknüpfen, desto fragmentarischer werden die Episoden und umso grösser werden die Lücken in den Lebenswelten und -läufen für die Zuschauer/-innen. Auf die Nachfrage des Filmteams, ob man die Teenager nicht zum abendlichen Saufgelage begleiten könne, erntet es nun wie im Fall von Xavier ein freundliches, aber entschiedenes «Non!». Virginie spricht zwischenzeitlich sogar davon, das Projekt abbrechen zu wollen. Zu persönlich seien die Fragen manchmal und zu insistierend: «Ca m'énervé!» Je weiter die sieben in die Adoleszenz hineingeraten, desto weniger lassen sie sich durch die direkte Beobachtung in die Karten schauen.

Bühne für das Erwachsenwerden

Wie den Teenagern also nahekommen? Mit der Verwandlung der Kinder in Jugendliche, die sich zunehmend der Offenlegung ihrer Lebenswelt widersetzen, muss sich auch das Filmteam anpassen und neue dokumentarische Strategien entwickeln. Zu Beginn des zweiten Films (*La crise*) bekommen die Teenager eine eigene Videokamera, der sie ihre Erfahrungen mitteilen sollen und die sie auch rege nutzen. Die Kamera bietet den Teenagern eine Art Bühne, die sie nun in Eigenregie bespielen dürfen und die ihnen die Möglichkeit eröffnet, verschiedene Rollenbilder auszutesten. Aurélie drängt sich mit zwei ihrer Freundinnen vor der Kamera um den besten Platz, während alle drei, ein Lifestyle-Magazin in der Hand, eine Dankesrede zu einer Preisverleihung imitieren: «Je suis trop la star! Y a tout Yverdon qui m'aime.» (A) Rachel, die zu einem früheren Zeitpunkt bereits bei den Proben in einer Theatergruppe zu sehen ist, lässt die Kamera bei einem Rollenspiel mit einer Freundin mitlaufen. Beide tauschen sich, verkleidet als Vamps, über sexuelle Abenteuer aus und beraten, wer denn nun die hübschesten Jungs der Nachbarschaft sind (B). Die Videokamera, so lässt sich mit dem Soziologen Erving Goffman argumentieren, wird für die Teenager so zur Bühne für das Spiel mit Identitäten.² Goffman, der die Bühnenmetapher als Rahmen seiner Theorie der Selbstdarstellung nutzt, unterscheidet Vorder- und



Neue Identitätsangebote: Rollenspiele vor der Videokamera

Hinterbühne, die von Individuen bespielt werden und so bei der Identitätsbildung helfen. Mit seinen Begriffen gesprochen sieht man also Aurélie und Rachel die Videokamera als Vorderbühne nutzen, als Ort für das Rollen-Spiel, als ein öffentlich sichtbarer Raum, den sie, in dem Bewusstsein, beobachtet zu werden, als mediale Bühne nutzen können, um Erwartungen und Anforderungen an sie als Frauen austesten zu können. Ganz anders verhält sich Xavier, der die Videokamera befragt, warum gerade er mit seinem so langweiligen Leben Teil eines Filmprojektes sein sollte (und sich bei dieser Selbstbefragung gleichzeitig wieder für die Kamera inszeniert). Oder auch Virginie, die als Au-pair in der Deutschschweiz arbeitet und der Videokamera vor allem ihre verzweifelte Einsamkeit anvertraut. Hier scheinen kurze Blicke auf die Hinterbühne als «in-offizieller», verborgener, unbeobachteter Teil des Selbst möglich, den die Filme durch direkte Beobachtung der Jugendlichen nicht mehr erreichen können. In der Imitation und dem lustvollen (Schau-)Spiel sieht man Jugendliche, die sich für Augenblicke in Wunschbilder ihrer selbst verwandeln oder ihr inneres Befinden für die Kamera in einem scheinbar intimen Setting offenbaren. Die Videokamera als Bühne für die Identitätsbildung, das Spiel mit Erwartungen und gesellschaftlichen Rollenangeboten verweist dabei auch selbstreflexiv auf das gesamte Filmprojekt, bietet dieses doch den sieben *ados* ebenfalls eine Bühne für die Zeit ihres Erwachsenwerdens. Und vielleicht ist sogar ein Verweis auf die verwandelnde Kraft des Mediums Film überhaupt zu erkennen; als einen Ort, an dem Schauspieler zu Figuren und sieben ganz normale Teenager zu Protagonisten einer Erzählung über das Leben in der Adoleszenz werden können.

Um einen Zugang zu den sich radikal verändernden Lebenswelten der Teenager weiter aufrechtzuerhalten, arbeiten die Filme in der Folge immer stärker mit Interviews, in denen die *ados* über ihre Erlebnisse seit dem letzten Treffen mit dem Filmteam berichten. Die Interviews erinnern dabei an klassische *talking heads*, der Zugang zur Innenwelt der Teenager verlagert sich zunehmend auf die Ebene der sprachlichen Reflexion. Über die Montage finden so Interviewfragmente zu einzelnen Themenfeldern zusammen, die – mal mehr, mal weniger konsistent – vor allem die bereits eingangs erwähnten Fragen der Adoleszenz (Liebe, Familie, Freunde, berufliche und private Wünsche und Ängste) berühren.

Der Gebrauch solcher Interviewpassagen kann als wichtige Eigenschaft von Langzeitdokumentationen gelten, die in der *oral history*-Tradition stehen und über die direkte Befragung eine Zeugenschaft garantieren sollen. Indem die Protagonisten über ihren Lebensalltag berichten und vor der Kamera über die «grossen Fragen» der Adoleszenz sinnieren, spiegeln sie, als Subjekte des (historischen) Moments, in dem sie befragt werden, diesen mit all seinen kulturellen, sozialen und politischen Implikationen. Über die sprachlichen Reflexionen der sieben *ados* betreibt das Filmprojekt so auch eine für Langzeitbeobachtungen typische «Geschichtsschreibung von unten». ³ Darüber hinaus knüpfen die Interviews als dokumentarische Strategie ⁴ nicht zuletzt an wissenschaftliche Techniken qualitativer Langzeitstudien aus Sozial-, Geschichtswissenschaft oder Psychologie an. ⁵

Passenderweise findet sich bei der Recherche zu *Romans d'ados* eine aus der Entwicklungspsychologie stammende Studie zur «Lebenskreativität», die Rachels Interviewpassagen im Film ähnlich dem Datenmaterial einer qualitativen Langzeitstudie behandelt. ⁶ Interessanterweise nutzt die Studie die Filme aber nicht nur als Datenquelle, sondern weist auch auf den Film als Ort der (medialen) Auseinandersetzung mit der Adoleszenz und auf dessen narrative Potenziale zurück, wenn sie die menschliche Entwicklung als kreativen, erzählerischen Akt, Lebenskreativität als «process of creating one's life-paths» ⁷ versteht. Auch Regisseurin Béatrice Bakhti, selbst ausgebildete Psychologin, stellt eine solche Verbindung her, wenn sie in einem Interview das Ziel ihres Filmprojektes erklärt: «Wie in einer soziologischen Studie wollte ich über einen längeren Zeitraum hinweg genügend Interviews sammeln, damit der Film diesen Lebensabschnitt gewissermassen dokumentarisch bezeugt.» ⁸

Das Sammeln von Interviews bleibt in *Romans d'ados* eine wichtige Konstante, um die Zuschauer/-innen über die zahlreichen Veränderungen im Leben von Xavier, Mélanie und Co. informieren zu können. Dennoch muss sich das

Filmteam seinen Protagonisten wie angedeutet immer wieder anpassen, um einen tieferen Einblick in ihre Lebenswelten zu bekommen. Dass Langzeitbeobachtungen sich ebenso wie ihre Protagonisten dem Wandel der Zeit ausgesetzt sehen und damit auch eine Veränderung der dokumentarischen Gestaltungsweisen einhergeht, haben nicht zuletzt die beiden wohl bekanntesten (und umfangreichsten) Langzeitdokumentationen gezeigt: Winfried und Barbara Junges *Die Kinder von Golzow* und Michael Apteds *Up Series*. Nicht umsonst wird gerade Junges Chronik, die eine Reihe von Bewohnern des ostdeutschen Dorfes Golzow vom ersten Schultag im Jahr 1961 bis in das Jahr 2007 begleitet, auch als historisches Dokument über das Filmschaffen in der DDR gehandelt, lassen sich aus der Ästhetik eines solch langfristigen Projektes doch auch diverse dokumentarische Einflüsse aus knapp 50 Jahren Filmgeschichte herauslesen, die in *Romans d'ados* durch die kürzere Projektzeitspanne verständlicherweise weit weniger facettenreich auftreten. ⁹ Die Interviews bleiben jedoch auch in der Golzow-Chronik über die lange Projektzeit die primäre Strategie, um in die Lebenswelten der Protagonisten einzutauchen und diese filmisch festzuhalten. Gerade über die sprachliche Reflexion scheint es möglich, die entstehenden Lücken zwischen den Besuchen der Filmteams wenn schon nicht visuell abbilden, so doch sprachlich füllen zu können und mit den Ausführungen der Protagonisten rückwirkend zu bezeugen. Indem das Filmteam die Protagonisten fragen kann, was seit dem letzten Besuch geschah und was sie sich bis zum nächsten Aufeinandertreffen wünschen, indem es wiederholt auf Retrospektion und Prospektion setzt, kann das Filmprojekt – und auch hier bedient sich der Film Analysewerkzeugen wissenschaftlicher Langzeitstudien – die fehlenden Bilder mit Sprache füllen. ¹⁰ Wie aber das Leben der sieben *ados* im visuellen Medium Film sichtbar machen?

Revisiting Adolescence

Um dem nachzugehen, soll noch einmal zum anfänglichen Problem und der Frage nach der Darstellbarkeit «des Lebens» zurückgekehrt werden. Nimmt man den Slogan «7 ans, 7 vies, 4 films», der prominent die DVD-Box von *Romans d'ados* zielt, als ein Versprechen ernst, ist in dem Anspruch, sieben Leben dokumentieren zu wollen, auch das Scheitern bereits unweigerlich mit inbegriffen. Handelt es sich bei dem Versuch, das Leben einzufangen zu wollen, doch immer schon um ein den Rahmen des Darstellbaren und damit auch die Grenzen des Films sprengendes Vorhaben. ¹¹ Entschlackt man die Frage dessen, was denn die sieben Leben ausmacht, die das Filmprojekt zu begleiten versucht, und reduziert es auf ein gemeinsames Grundgerüst, bleibt hingegen eins: das

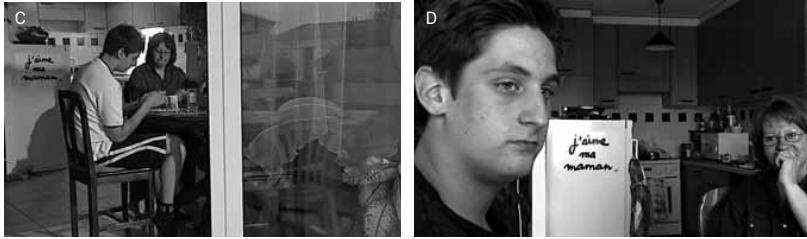
Fortlaufen der Zeit als unwiderrufliche Wirkungskategorie auf den Menschen. So scheint sich vielmehr die Frage anzuschließen, wie man sich der Prozesshaftigkeit annähern soll, wenn doch in der Wirkungskraft Zeit der entscheidende Einflussfaktor ausgemacht ist. «Das Leben» einzufangen hiesse dann in erster Linie, die verrinnende Zeit ansichtig werden zu lassen und die Lebensphase vom Kind hin zum Erwachsenen als Prozess zu begreifen.

Nimmt man die Nähe von wissenschaftlicher Langzeitstudie und dokumentarischem Langzeitprojekt erneut zur Hand, lassen sich interessante Gemeinsamkeiten in dem Vorhaben erkennen, der Prozesshaftigkeit Herr zu werden. Diese Gemeinsamkeiten beginnen bereits in der strukturellen Einteilung des menschlichen Lebens. Sigmund Freud etwa teilt die psychosexuelle Entwicklung in fünf Phasen, der Psychoanalytiker Erik H. Erikson in seinem Stufenmodell der psychosozialen Entwicklung das Leben in insgesamt acht Stadien ein, um nur zwei prominente Beispiele aus der Psychologie zu nennen. Auch *Romans d'ados* nimmt schon in der Titelsetzung der vier Filme eine stufenweise Einteilung des Erwachsenwerdens vor. Durch die Titel wird eine Kapitelstruktur geschaffen, die schrittweise Orientierungspunkte in einem sonst fortlaufenden Prozess bietet und die fortlaufende Zeit durch die thematische Klammer der Adoleszenz rahmt, mit der alle Titel verbunden werden (*La fin de l'innocence, La crise, Les illusions perdues, Adultes mais pas trop*). Auch die Besuche bei den Protagonisten folgen einer ähnlichen Logik und verfügen mit je rund sechs Monaten Abstand über ein klares Intervall. In diesem *re-visiting* bezieht sich *Romans d'ados* einmal mehr auf eine Technik qualitativer Langzeitstudien, wobei gerade über die Wiederholung entscheidende Effekte erzielt werden, um die Verwandlung sichtbar zu machen. In den wiederholten, alltäglichen Begegnungen entsteht für die Zuschauer/-innen die Möglichkeit, eine vertiefte Beziehung zu den Protagonisten herzustellen, ähnlich wie zu den Helden von Reality-Shows und Soap-Stars. Dabei erscheinen vorherige Besuche durch jedes neue Aufeinandertreffen in einem anderen Licht und machen damit den sich wandelnden Lebensalltag erfahrbar. Der Filmwissenschaftler Richard Kilborn schreibt hierzu: «The ordinary deepens as we (as viewers) understand the intricate shifts and continuities that coalesce to make up ordinary lives.»¹² Für den dabei aktivierten Eingewöhnungseffekt ist gerade die Laufzeit ein entscheidendes Kriterium, vertieft sich doch *mit der Zeit* die bei den Zuschauern/-innen entstehende Bindung zu den Protagonisten einer Langzeitdokumentation.¹³ Erst indem die Zuschauer/-innen die Protagonisten gemeinsam mit dem Film wieder und wieder besuchen können, stellt sich eine dem Alltagsleben annähernde Form der Beziehungsbildung ein.¹⁴

Zeitshuttle in die Vergangenheit(en)

Darüber hinaus formt sich über die Wiederholung aber auch ein Verständnis für die Veränderungen im Laufe der Zeit. Richard Kilborn nutzt die Metapher des Zeitshuttles, um das so herbeigeführte Zuschauererleben zu beschreiben: Während sich im Moment des Besuches der zu diesem Zeitpunkt gegenwärtige Alltag entfaltet, ruft der Film gleichzeitig die bereits vorangegangenen Besuche und damit eine bereits bekannte Vergangenheit auf.¹⁵ Anders als beim Flash-back pendeln die Zuschauer/-innen in einer Langzeitdokumentation auf der Zeitachse stetig hin und her, entsteht durch jeden Besuch ein weiterer Punkt auf der Zeitachse, um die Wandlung sichtbar zu machen. Die *revisits* sind dabei aber keinesfalls nur in eine Richtung angelegt. Mit jedem Treffen sind auch die Zuschauer/-innen mit einem erneuten Besuch der eigenen Adoleszenz als Abgleichfolie konfrontiert. Das Zeitshuttle pendelt also immer auch zurück in eine zweite bekannte Vergangenheit – in die der Zuschauer/-innen.

Es sind also gerade die Langzeitigkeit und die Wiederholung, die als entscheidende Kriterien dienen, um bei den Zuschauern/-innen ein vertieftes Verständnis für das Alltagsleben der Protagonisten zu entfalten. Entscheidend für diese Vertiefung ist aber nicht nur die Wiederholung des Vorgangs, sondern gerade die darin sichtbar werdende Differenz, die ein Verständnis für den Wandel der Zeit anregt. Anders als in Projekten wie *Die Kinder von Golzow* oder der *Up Series* begleitet *Romans d'ados* die Zuschauer/-innen jedoch nicht durch schrittweises Erscheinen von Filmen über viele Jahre hinweg. Vielmehr kamen alle vier Filme zur gleichen Zeit in die Kinos und lassen sich heute in der DVD-Fassung hintereinander anschauen. Die Langzeitigkeit bezieht sich hier also in erster Linie auf die sieben Jahre Projektzeit, die in den Filmen wiederum stark gerafft rezipierbar wird. Die Zeitraffung wird so zu einer weiteren entscheidenden Möglichkeit, die Verwandlung von Kindern in Erwachsene anschaulich zu machen, wie auch der Medienwissenschaftler René Lori bemerkt: «Der Langzeitbeobachtung gelingt es, in beinahe unbegrenzter Masse, die Zeitachse zu dehnen und nicht nur einzelne Situationen festzuhalten, sondern Veränderungen über bestenfalls Jahre zu verfolgen und als neue Dimension den sich ergebenden Wandlungsprozess aufzuzeigen.»¹⁶ Im Fall von *Romans d'ados* heisst dies: Erst in der starken zeitlichen Raffung, der Komprimierung von sieben Lebensjahren in 406 Filminuten und durch die in der Wiederholung sichtbaren Differenzen stellt sich ein Gefühl für die Verwandlung der sieben *ados* ein. Im Gegensatz zu soziologischen oder psychologischen Erhebungen aber ist es gerade das *poetische* Prinzip der Wiederholung, das sich in die Filmbilder einschreibt und in dem sich die Verwandlung manifestiert. Etwa wenn die Fil-



Thys und seine Mutter: Wiederholung und Differenz

me Mal um Mal zu den gleichen Orten zurückkehren, die Place Pestalozzi in Yverdons Altstadt im Licht der sich ändernden Jahreszeiten zeigen. Oder gerade dann, wenn sie den kleinen Ritualen des Alltags beiwohnen. So zeigen uns die Filme etwa Thys und seine Mutter Corinne wiederholt in der Küche. Mal putzen sie die Schränke, backen einen Kuchen, sitzen beim Abendessen oder spielen ein Brettspiel. Am Kühlschrank hängt stets ein Blatt Papier mit dem von Thys verfassten Schriftzug *J'aime ma maman*, das von der Kamera immer wieder zwischen die Gesichter der beiden gerückt wird (C+D). Je älter Thys wird, desto seltener werden diese gemeinsamen Rituale. Beim letzten Besuch, es ist Thys' 18. Geburtstag, «sitz» die Kamera noch einmal mit am Küchentisch, nur einer ist nicht da – Geburtstagskind Thys. Mutter Corinne hinterlässt eine kurze Nachricht mit Geburtstagswünschen – und einem ganz ähnlichen Satz wie auf dem Papier am Kühlschrank. Ein Abschied im Kleinen, aber auch einer der stillen, scheinbar banalen Momente, in denen Thys' Verwandlung vom Kind zum Erwachsenen plötzlich greifbar wird.

Im Spiegel der Zeit

Im vierten und letzten Teil konfrontiert Bakhti ihre sieben *ados* erstmals wieder mit den Castingaufnahmen von 2002. Auf kurze Ausschnitte, die gelbstichig und farbensättigt an alte, verblasste Fotografien aus dem Familienalbum erinnern und somit als zeitlich vergangen markiert werden, folgen Bilder der nun volljährigen Protagonisten. Die Kamera fängt sie nicht direkt ein, sondern ist leicht versetzt hinter ihnen positioniert, gerichtet auf einen Spiegel, vor dem sich Jordann, Thys und die anderen jeweils positioniert haben. Während die Zuschauer/-innen über den Spiegel ihrer Reaktionen gewahr werden, sind aus



Jordann mit 12 und mit 18 Jahren

dem Off Statements aus den Castings zu hören. Die Montage verdichtet die Verwandlung visuell, die physiognomischen Veränderungen werden durch direkte Gegenüberstellung sichtbar gemacht, die Zeitebenen durch die Kompilation der Bilder geöffnet und verbunden (E+F). Und erneut schickt der Film die Zuschauer/-innen, diesmal aber auch die *ados*, mit dem Zeitshuttle auf den Weg.

Diese Konfrontation mit dem kindlichen Selbst, einem therapeutischen Setting ähnlich, erzeugt berührende Reaktionen. Jordann etwa blickt zu Boden und fixiert sich anschliessend im Spiegel. So offen wie in kaum einer Sequenz zuvor spricht er über das Fehlen seines Vaters. Eine Katastrophe für die Familie, aber vor allem für ihn sei dessen Abwesenheit gewesen, oft habe er geweint. Virginie kommen die Tränen, als sie sich in den Aufnahmen über ihren leiblichen Vater reden hört, der während des Projektes nur über Briefe an seine Tochter in Erscheinung tritt. Warum sie weinen muss, fragt Bakhti aus dem Off. Ihr werde klar, dass ihr Stiefvater ihr wahrer Vater sei, sie habe keinen leiblichen Vater mehr. Xavier, an dem die wohl grösste äusserliche Veränderung zu sehen ist, muss lächeln, als er seine rot unterlaufenen Kinderaugen wiedersieht; er sei froh, dass er diese Traurigkeit habe ausdrücken können. Sie liege noch immer in ihm, aber er wisse nun besser mit ihr umzugehen. Peinlich ist ihm seine helle Stimme von damals trotzdem: «J'ai une voix de tapette!» Thys, der Stillste unter den Sieben, aus dem Bakhti während der zahlreichen Interviews selten mehr als ein paar einsilbige Antworten herausholen konnte, spricht vom eindrücklichen Effekt, den die Bilder auf ihn haben. Diese wirkten seltsam, er habe sich nie zuvor auf Film gesehen, Dinge gehört, die er als Kind gesagt habe: «Ça me fout des frissons.»

Während diese Anordnung nochmals eindrucksvoll den Alterungsprozess vor Augen führt, die Gesichter zeigt, in die sich die sieben Lebensjahre eingeschrieben haben, was für die Zuschauer/-innen vor allem durch die ge-

meinsam verbrachten, vorangegangenen Stunden eine starke Wirkung entfaltet, legt der Film mit den Kinderstimmen auf der Tonebene eine zusätzliche Spur zurück in die Kindheit. Folgt man dem anfangs geäußerten Gedanken, dass die Filme etwas sichtbar zu machen versuchen, das sich in der Anlage schon jeglicher Repräsentation zu entziehen scheint, so wird das gesamte Projekt schließlich nochmals vollkommen auf seine Protagonisten zurückgeworfen. In letzter Konsequenz fungieren die sieben *ados*, denen die Zuschauer/-innen hier ins Gesicht blicken, als Repräsentationen ihrer selbst, können die Betrachter/-innen an ihrer (filmischen) Präsenz der voranschreitenden Zeit gewahr werden. In den Gesichtern sieht man die sieben Jahre aufscheinen, gleichzeitig sind es allein die sieben Protagonisten, die in der Selbstbespiegelung eine Reflexion über ihre eigene Verwandlung anstossen können. Damit scheinen zum Ende hin die Filme ihre eigene epistemologische Position zu thematisieren; das Gezeigte kommt nicht als exakte Repräsentation der Adoleszenz und als Fenster zur Wirklichkeit daher. Vielmehr scheint es als explizit filmische (Selbst-)Bespiegelung einer Lebensphase auf diejenigen zurückgeworfen, die sich in diesem Spiegel betrachten wollen. Seien dies die sieben *ados* oder wir als Zuschauer/-innen, die mit Xavier, Rachel, Virginie, Jordann, Aurélie, Mélanie und Thys auch in die eigene Adoleszenz zurückblicken.

-
- 1 Martin Walder, «Nein, Träume, das bringt nichts», in: Neue Zürcher Zeitung 23.01.2011, online verfügbar unter: <http://www.nzz.ch/nein-traeume-das-bringt-nichts-1.9185001> [zuletzt abgerufen am 27.7.2015].
 - 2 Vgl. Erving Goffman, *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, München 1969.
 - 3 Vgl. Richard Kilborn, *Taking the long view. A study of longitudinal documentary*, Manchester und New York 2010, S. 21.
 - 4 Mit den Interviews knüpfen Langzeitdokumentationen wie *Romans d'ados* auch an Techniken des ethnografischen Films an. Überblicke zu dieser Verbindung liefern etwa René Lori, *Dokumentieren ohne Unterlass. Ostdeutsche Film- und Lebensgeschichte in Winfried Junges «Die Kinder von Golzow»*, Darmstadt 1998, S. 35ff., und Manuela Uellenberg, *Fenster zur Wirklichkeit. Eine Studie zur filmischen Langzeitbeobachtung «Die Kinder von Golzow»*, Berlin 2010, S. 28ff.
 - 5 Vgl. Katherine Miller Skillander und Catherine Fowler, «From longitudinal studies to longitudinal documentaries: revisiting infra-ordinary lives», in: *Studies in Documentary Film* 9:2 (2015), S. 128.
 - 6 Vgl. Tania Zittoun und Constance de Saint-Laurent, «Life-creativity. Imagining one's life», in: Vlad Petre Glaveanu, Alex Gillespie und Jaan Valsiner (Hg.), *Rethinking creativity. Contributions from social and cultural psychology*, London und New York 2015, S. 58–75.
 - 7 Zittoun und de Saint-Laurent (wie Anm. 6), S. 58.
 - 8 Interview mit Regisseurin Béatrice Bakhti, abrufbar unter: <http://www.arte.tv/de/interview-mit-regisseurin-beatrice-bakhti/4068492,CmC=4073110.html> [zuletzt aufgerufen am 27.7.2015].
 - 9 Vgl. Lori (wie Anm. 4), S. 131.
 - 10 Vgl. Kilborn (wie Anm. 3), S. 132.

- 11 An diese zentrale Frage der Filmtheorie liesse sich in zahlreiche Richtungen anknüpfen – etwa an Fragen nach filmischem Realismus oder dem Wirklichkeitsbezug dokumentarischer Bilder, um hier nur zwei Diskursfelder zu nennen. Exemplarisch für einen historischen Überblick zur Dokumentarfilmtheorie und zur darin stets präsenten Frage des Verhältnisses von Dokumentarfilm und Wirklichkeit vgl. Eva Hohenberger, «Dokumentarfilmtheorie: Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme», in: dies. (Hg.), *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin 2006 [3. Auflage], S. 9–33.
 - 12 Kilborn (wie Anm. 3), S. 129.
 - 13 Vgl. Richard Kilborn, «Neue Zeiten, alte Zeiten. Winfried und Barbara Junges *Die Kinder von Golzow* und die Langzeitdokumentation als Erinnerungschronik», in: Tobias Ebbrecht, Hilde Hoffmann, Jörg Schweinitz (Hg.), *DDR – erinnern vergessen. Das visuelle Gedächtnis des Dokumentarfilms*, Marburg 2009, S. 240.
 - 14 Vgl. Frank Kellerer, «Serienhelden sehen dich an», in: *Psychologie Heute* 38.4 (2011), S. 70–75.
 - 15 Vgl. Kilborn (wie Anm. 3), S. 26.
 - 16 Lori (wie Anm. 4), S. 101.
-